مجلة الشعر، اتحاد الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، عدد ١٣٦، يونيو، ٢٠٠٩م

التجريب الشعري والتأسيس السردي

د. محمود الضبع

سعت القصيدة العربية المعاصرة إلى البحث عن بنى وتقنيات تعبيرية تخرج بها من عالم رأته محدودا إلى عالم أكثر رحابة، فكان أن اتكأت على البنى السردية، واعتمدت في ذلك أنماطا تجريبية عدة، تنوعت بين التجريب في الشكل والتجريب في المضمون، فكان منها: التجريب في تبني مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، والتجريب في اللغة والتركيز على الدلالات اللغوية، والتجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة، والتجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وغيرها.

وكان من اتجاهات التجريب على مستوى الموضوع: التجريب على مستوى استلهام التراثي وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه في إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، والتجريب على مستوى الحكي عن الجسد (الخبرة الجسدية)، والتجريب على مستوى حكي خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية،، والتجريب على مستوى اعتماد تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة المهيمنة، والمرتكزات التي يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها(1).

إن هذه الاتجاهات تعد واسطة بين الشعرية والسردية القصصية، حيث تسعى إلى دمج ما هو شعري بما هو نثري، وقد وسع الشعر التفعيلي وقصيدة

النثر من هذه البنى والاتجاهات، وكتبت في هذا السياق دواوين عدة، كان أصحابها على وعي بآليات السرد، وبالتجريب في الشكل والمضمون، وهو ما تكشف عنه الدراسة التطبيقية.

▪ التجريب على مستوى تبنى مبدأ العمل الواحد أو نص الحالة:

حيث الاعتماد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، إذ تهيمن الحالة الواحدة على هذه التقسيمات، بما يشي بسرد سيرة ذاتية عبر الديوان، ومنه – على سبيل المثال أعمال رفعت سلام، وعلاء عبد الهادي، وجمال القصاص، وحلمي سالم، وفريد أبو سعدة، وأمجد ريان، وأحمد الشهاوي، وسمير درويش، وعاطف عبد العزيز، وغيرهم.

يأتي ديوان فريد أبو سعدة "ذاكرة الوعل" نصا واحدا – وإن تعددت تقسيماته –لقضية معقدة، وتساؤلات تجمع بين خصوبة الشعرية، وتفاعلات النصوصية الفلسفية، يصوغها الشاعر في ثوب تراثي، يتمثل الغرائبي والسحري نسيجا له، ويجنح إلى الشعوذة تارة، ويميل إلى الطقوسي الديني تارة أخرى، يجسد للشهوانية تارة، ويعيد تأويل القدسي تارة أخرى.... وهكذا بين تحولات العقل البشرى، يختلط ما هو حاضر بما هو غائب، وما هو معروف بما هو مجهول، وما هو ديني بما ليس ديني، وعبر مراوغة النصوص تلك، يتبادل كل من السحري والخرافي الدور، فيختلط الأمر، ويصعب الفصل بين ما يقوله النص وبين ما يعيد تأويله من موروث شعبي أو ديني، مما يمثل مرتكزا في ذاكرة الوعي الديني.

ومنذ العنوان يتبدى اختلاط هذه الرؤى، إذ يطالعنا الوعل بذاكرته التي تؤسس لثبات ليس بثابت، فالوعل Capra ibex نوع من أنواع التيوس، عرفه الانسان منذ قديم الزمان، وارتبط دائما بالموروث المقدس،

حيث تشير إليه التوراة، حينما طلب اسحق من عيسو أن يبحث له عن شيء يلهو به (سفر التكوين: 23، 3)، ويعتقد أيضا أن الوعل كان رمز إله القمر على عهد بلقيس ملكة سبأ، وأن رؤوس الوعل المنحوتة قد زينت عملة معدنية عثر عليها في معبد إله القمر في مأرب. والحضارم منذ العهد الحميري يكبرون الوعل، وتوجد أحجار في شرق حضرموت عليها كتابة بالمسند تدل على تقديسه.

وفى ظل هذه الأجواء التي تحيط بالوعول يختار الشاعر لديوانه عنوان ذاكرة الوعل، ويفرض على المتلقي – النموذجي بالطبع – أن يستدعى في ذاكرته ذلك التراث العريض والمقدس للوعل، وأن يربط بينها، وبين الحالة الشعرية للشاعر، إذ إن الوعل يتصف بوجوده منفردا في الغالب، وهو ما يتقابل مع صوت الشاعر الراصد الذي تكشف عنه حركات الضمائر السردية، والذي يظهر بمفرده من خلال الضمير " أنا "، أما بقية المشاهد فترد دائما بضمير الآخر "هو"، يقول الشاعر:

4 في أهوج

15 – 16 – 17 في يوه

13,14,15,16,18 في هلهلت

18 و19و20و21و22 دوسم (**توقف مع التشاكل مع النفري**) **وصوفية القرن الحالي.**

وتأتي دواوين رفعت سلام لتؤكد هذا الاتجاه، مثل: (إنها تومئ لي، وهكذا قلت للهاوية، وإلى النهار الماضي)، ويمثله كذلك سمير درويش في ديوان "الزجاج".

يقول رفعت سلام في "عطشى مطلق وأنا نسبى" من ديوان "هكذا قلت للهاوية [2]:

والبئر رصاصة في حلم أطلقتها يد الجغرافيا أنا التاريخ بلا تأريخ لا يلحقني الزمن الثرثار ولا عربات الموتى الخيرية مطلق نسبى وظلي آبق مستوفز وأعضائي الفصول الفاصلة.

ولى وردة قاتلة.

تنصب لي ــ في كل صبح ــ شركا أو مقصلة.

وتتركني ــ على درج الغواية ــ صخرة ذاهلة.

وتمضى في الطرقات المخاتلة....... .. ص49.

وهكذا يمضي الشاعر في قصائد الديوان التي تبدو وكأنها سرد قصصي أو نص روائي يتحدث عن الذات، ويروى الأحداث. إلا أن النص على مستوى النوع النووي هو شعر. والديوان في مجمله يتكون من سبع عشرة قصيدة، عند النظر إليها في جملتها، تبدو وكأنها سلسلة لسرد أحداث ذاتية، مترابطة فيما بينها على المستوى الشكلي، وإن تعددت تقسيماتها الموضوعية. فعنوان القصيدة الأولى: منيا القمح 1951، والثانية: فاطمة، والثالثة: منية شبين، والرابعة: شفيقة، والخامسة: 1967، والسادسة: الضوء، والسابعة: 1972، والثامنة: زنزانة 6، والتاسعة: مثلا، والعاشرة: بولاقية، والحادية عشر: 1977، والثانية عشرة: غريبة... وهكذا، ألا يبدو هذا من وجهة نظر عتبات النص، وكأنه مشهد سينمائي واحد، يقدمه الشاعر من خلال لقطات، تتراتب دلاليا وزمنيا؟ فالفترة بين 51، 67 وأطول من الفترة بين 67، و72، لذا يقل عدد القصائد ويكثر بين هذه التواريخ التي لها دلالة حربية ونفسية عند المصريين، تبعا لدلالاتها.

ويأتي سمير درويش في "الزجاج"(3)، وهو ديوان من قصيدة واحدة ليؤكد على الحالة الواحدة، باستخدامه لضمير الأنا في تحولاته عبر التقسيمات الموضوعية التي يفصل بينها فقط الفراغ الطباعي أعلى الصفحة

قبل كل مقطع، ما يكاد يكون سيرة ذاتية يبدؤها الشاعر في بداية الديوان .بمقطع من رواية فؤاد مرسى "شارع فؤاد الأول"، ومنها يدخل إلى سرد سيرته الذاتية عبر مشاهد سردية غالبا ما تبدأ بحديث عن الآخر، ثم تتحول إلى ضمير المتكلم حوالى منتصف المقطع، وذلك عبر94 مقطعا هي مساحة الديوان الذى كتب عبر أربع سنوات، وعلى الرغم من ذلك فهو حالة واحدة، يقول:

عندما تختلط الدهشة
بموجات السحب
الحلم بموجات أسطورية للجغرافيا
الصخور بالغابات
شلالات السيول بأجساد صغيرة
تعرى فصول التاريخ
والأبيض الطيني بالأسود القطني
أكون قد دخلت إحدى ممالك "رع"
متوجا
أسكن الحكايات
وتسكنني قطيفة الأجساد
وريش النعام ص26.

- **التجريب على مستوى نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع:**

والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، وهو اتجاه يؤمن بأن النص كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثرى،

ويلعب السرد بآلياته في هذا الاتجاه دورا كبيرا، إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها، والاتكاء على تحديد عناصر المكان والزمان والحدث. كذلك يتدخل المنولوج والحوار بمستوييه الداخلي والخارجي، والبناء الدرامي القصصي، وتعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء في النفس من استجابة.

- **مبدأ استلهام التراثي وبعثه:**

أحد المظاهر المهمة في تاريخ الشعرية العربية المعاصرة اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، والرموز والنصوص الدينية.

وتعمل آلية استلهام التراثي على إعادة تأويل واكتشاف ذلك التراثي ثم العمل على بعثه من جديد، في إيقاع جديد ولغة تواصل جديدة. وأحيانا شكل فني جديد، وهنا يلعب التناص دوره على مستويات ثلاثة: (تناص مع تراثي. – تناص مع عناوين وأعمال أدبية – تناص مع مثل شعبي سائر).

وفى كل المستويات الثلاثة، فإن التناص هنا ليس مجرد استحضار لأصوات، ومواقف، وأحداث تراثية، ولكنه يكون في إطار منحها دلالات وإسقاطات معاصرة تعبر عن رؤية مؤلفيها، مثل استحضار الموقف الصوفي العرفاني، كما تمثلته الشعرية المعاصرة في بحث عن روحانية لا تنتمي إلى الموقف الديني انتماء خاصا بقدر ما تنتمى إلى ما وراء الموقف الديني، أي الروحانية، تلك الروحانية التي غدت تمثل مأزقا للحداثة المعاصرة. ويتمثل التناص مع التراث الديني في كتابات مثل: فريد أبو سعدة، ومحمود نسيم، وأحمد الشهاوى، وجرجس شكري، وعبد الناصر هلال.

عناصر السرد بين القص والشعر

ثمة انتقال دائم لعناصر السرد من القص إلى الشعر، وعناصر الشعرية من القصيدة إلى القص، وهو أمر لا يمكن تصوره بمفهوم الكتلة التي يجب عليها أن تنتهي في حدودها لتبدأ حدود كتلة جديدة، ولكن يمكن تصوره بمفهوم التيارات الهوائية التي تتداخل فيها ذرات الماء والتراب والهواء والضغط الجوي، والساخن والبارد لإنتاج كتلة، قابلة نوعا ما لتكشف بعض عناصرها، ولكنها غير قابلة للتحلل مرة أخرى، لأن المساس بعنصر منها يغير من حالتها التي هي عليها إلى حالة أخرى لها ملامح مغايرة.

في هذا السياق يمكن رصد بعض الملامح السردية في انتقالها للشعر. فقد زاد الاهتمام بالسرد في عصرنا الحاضر، نتيجة للسعي وراء مضامين جديدة للنص الشعري، فكان أن نشأ ما يمكن تسميته بالقصيدة الديالوجية التحاورية المتعددة صوتيا، التي لا تكتفي بسرد المتكلم، وإنما تجمع صوته بأصوات أخري، وبمظاهر سردية متنوعة ما بين رؤية من الخلف أو رؤية مشاركة، أو خارجية " ومع هذه التعددية الصوتية تتعدد أبعاد الزمن وأشكاله، فليس الحاضر استكمالا لماض رتيب في خط تعاقبي يرافق التوترات والتسبيب السردي ضرورة، كما أن المستقبل لا يحمل بذرة البشارة أو الوفاق حصرا"(4).

ومعني هذا أن السرود قد تحتمل التنقلات الزمانية وتناوبات القص، وقد تلجا إلى الاسترجاع والتناص، وقد تدمج الإيقاعين الزماني بالمكاني، وتستبطن اللحظة وتعمقها في زمان آخر جديد، أو قد تلجا إلى مجاورات مكانية وزمانية بالاتكاء علي خطابات أخري فقهية أو قصصية أو روائية، وربما مقولات فلسفية، فالسرد العربي الحديث أصبح يجاري إحساسا

بتوترات العصر، وقضايا الإنسان المعاصر في مدنية تشهد تخلخلا في البنية الموضوعية للثوابت، وضربا لكثير من القيم والمرتكزات التي كان ينطلق منها الإنسان.

ويمكن رصد العناصر السردية التي اعتمدتها الشعرية المعاصرة بدءا من الشعر التفعيلي على النحو التالي:

1. الراوي (الرؤية) بمستوياته: راوي خلفي، راوي مشارك، وهو الشاعر/ البطل / الراوي (الشخصيات).
2. اللعب بالضمائر: (من الغائب للمخاطب /من المفرد إلى جمع المتكلم /... الخ).
3. الحدث / الأحداث: سواء أكانت صغيرة أم كبيرة، ويرتبط بها اختفاء وظهور الأفعال.
4. الزمن: بأشكاله (الملحمي – الأسطوري – الميقاتي – الموضوعي – الفني).
5. الوصف: مع تثبيت أم تحريك عنصر الزمن.
6. تعدد الخطاب: وتحوله إلى حوار داخلي أو خارجي، وتعدد الأصوات والحوار.
7. تحديد المكان.
8. تعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما أسمائها.
9. التنظيم السردي.

أولا– السرد الشعري: الراوي / السارد

وهو أحد العناصر الرئيسة التي يعمد السرد إلى الكشف عنها من خلال رصد موقف الراوي من شخصياته، والذي لا يخرج عن أن يكون واحدا من مواقف ثلاثة [5]، هي:

أ- الرؤية من خلف ويستخدم الحكى الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة "ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية وتستخدم الرؤية من خلف صيغة ضمير الغائب"هو".

ب- الرؤية المشاركة (الرؤية مع): وتكون معرفة الراوي هنا علي قدر معرفة الشخصية الحكائية،ويستخدم الكاتب في هذه الرؤية ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، و الراوي علي هذا الأساس إما أن يكون شاهدا علي الأحداث، أو شخصية مساهمة في الحكاية.

ج- الرؤية من الخارج: ولا يعرف الراوي في هذا النوع إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، حيث يكون الراوي هنا موضوعيا يعتمد علي الوصف الخارجي.

أما في الشعر فإن الأمر يختلف، حيث يمتزج المؤلف الحقيقي مع المؤلف الضمني الذي يصنعه الكاتب في خطابه الشعري، فالنص الشعري قد يعتمد على شخصية واحدة سارده تروي الأحداث، وتسرد الأحاديث والصفات والأفعال والأفكار.

يقول أمل دنقل في قصيدة " العار الذي نتقيه "(6):

هذا الذي يجادلون فيه
قولي لهم من أمه، ومن أبوه
أنا وأنت..
حين أنجبناه ألقيناه فوق قمم الجبال كي يموت!
لكنه ما مات
عاد إلينا عنفوان ذكريات.

فالشاعر يسرد تجربته هو، معتمدا علي شخصيته الساردة للأفعال والأحداث، وإن كان منطق الحكي ذاته يعتمد في هذا المقطع علي ثلاث

شخصيات هي تجسدها الضمائر " أنا، أنت، هو " فإن ذلك يدخل في إطار الشخصيات الحكائية نفسها، وليس في إطار مظاهر حضور السارد، فالسارد هنا شخصية واحدة، عالمة بالحدث، ولكنها ليست عالمة بنفسية شخصياتها، حيث يمثل الرؤية المساوية (الرؤية مع) التي يكون استكشافها للأحداث مساويا لاستكشاف الشخصية المحكية لها، وبالتالي مساوية لمعرفة المتلقي، ولتأويله، وهنا تنبغي الإشارة إلي الرمز ودوره وعملية السرد الشعري باعتباره عاملا مختزلا للأحداث، يحمل شحنات مكثفة تكشف عن ذاتها أو بعضه بتكشف الرؤية الشعرية.

إلا أن الشاعر قد يتخذ موقع الراوي / السارد الخلفي الذي يستتر خلف شخصياته التي قدمها من خلال نصه وهو ما يكون عندما يتخذ الشاعر صوتا مصاحبا علي سبيل التناص the inter text wealthy يتحدث من خلاله، وهي الظاهرة التي كثرت مع شعراء جيل السبعينين – إن جاز التعبير[7] – حيث الاتكاء علي ظاهرة التناص، واستحضار الأصوات المصاحبة، التي تعزز صوت الراوي / الشاعر، وهو ما يمكن تحليله من جهة علي انه اعتماد لبنية السرد من خلال الاختفاء خلف شخصية يسرد من خلالها الأحداث، يقول صلاح عبد الصبور في: " مذكرات الصوفي بشر الحافي "[8]:

حين فقدنا الرضا.
بما يريد القضاء

والصوفي بشر الحافي هو أبو نصر بشر ابن الحارث، كما يعرفه الشاعر فمثل هذه البنية السردية تقتضي من الشاعر أن يقدم تعريفا مسبقا في بداية القصيدة وبشكل نثري عن شخصيته التي سيسرد من خلالها الأحداث، مثلما نجده عند أمل دنقل " أقوال جديدة عن حرب البسوس " وتعريفه لشخصيه

" كليب" التي سيسرد أحداثه من خلالها وبالطبع فان مثل هذه الشخصيات التي يختفي الكاتب ورائها لا تعبر عن وجهة نظرها هي ولا تتحدث عن تاريخها الماضي، ولكنها تعبر عن وجهة نظر الشاعر / السارد الحقيقي، والتاريخ المعاصر للأحداث، فالسارد بشر الحافي يرصد لتغيرات الأوضاع في زمن حل به الجدب الروحي والأزمات الاقتصادية، وبالجملة ساءت الأحوال لان التطلع إلي الترقي غدا غير مساو للواقع المجدب فاتسعت الهوة، وفقدنا الكل وغير خاف أن الشاعر / السارد يتضح صوته ضمنا من خلال بنية الفعل (فقدنا) حيث (نا) الدالة علي المتكلم، وهو هنا يشمل تكلم السارد بشر، والسارد الشاعر، وعامة الشعب ممن يتكلمون وعيا ثقافيا لمتغيرات الأوضاع، بل إن الأمر يتعدى ذلك إلي مشاركة المتلقي في السرد بتضمينه في هذا الضمير المنفتح " نا " الدالة علي الفاعلين.

ويدخل في هذا الإطار أيضا توظيف الشخصية داخل النص الشعرى (بالاسم – بالقول – بالفعل) كأحد مستويات الاستشكال الديني، حيث يرد التناص عبر النص الشعرى من خلال استحضار شخصية دينية / تراثية، باسمها، أو باستيراد مقولة مشهورة لها، أو باستدعاء فعل اختصت به، فحين يستدعى الشاعر اهتزاز النخلة، فالمخصوص به هو العذراء مريم، وحين يستدعى الغار واليمام فالمخصوص هو محمد عليه السلام، وحين يستدعى الطوفان، فالمخصوص هو نوح عليه السلام..... وهكذا.

وهذا النوع من التناص يكاد لا يخلو منه شاعر تفعيلي عبر مشروعه الشعرى، فهو الأكثر ورودا واستعمالا، إذ ما من شاعر إلا وله علاقة ما بشخصيات تراثية ودينية رأى فيها ما يعبر عن تساؤلاته هو تجاه الكون والحياة والمصير, ورأى فيه نموذج تبنى القضية التي تشغله أو جملة القضايا،

ومن هنا أيضا يكون الحديث عن مقطوعة لشاعر تناص فيها مع شخصية دينية غير كاف للتعبير عن تناوله ونصوصيته مع هذه الشخصية، وبخاصة إذا كان قد تعامل معها أو استدعاها عبر مراحل متتالية, أو أعمال متنوعة، ففي الغالب الأعم فإن الشاعر عندما يستدعى شخصية فإنه يكون على صلة قوية بها، من خلال دراسته لها دراسة مستفيضة عبر تزامنها التراثي والديني، ومن ثم فعلى المتلقي أن يكون على دراية بملامح هذه الشخصية، ذلك لأن الشاعر عادة ما يراوغ في تقديمها عبر نصه الشعرى، فقد يضيف إليها أعمالا، ويستنطقها أقوالا لم تكن لها، ولا لغيرها، ومن ثم فإن مرجعية تعرف هذه الشخصية لا يمكن بحال أن تكون إلى الشعر، فما يقدمه الشاعر إنما هو ما يراه أو يريد للمتلقي أن يراه في هذه الشخصية.

إن الشخصية في الشعر تقوم بدور مزدوج، ولكنه ليس مكتملا في كلا الحالين، فهي تحمل بعضا من ملامح دورها القديم، وتكتسب بعضا من جديد يضاف إليها عبر تشكيل الشاعر لها، ولكنها فى كلا الحالين تقدم رؤية جديدة للمتلقي، وقد تكتسب أبعادا لم تكن لها في الأصل ولكن أضافها إليها الشعر، وتمر عليها الأزمان فتصبح لصيقة بها وكأنها نشأت في الأصل عليها، وكثير من الشعراء أعاد بناء شخصيات لم يكن لها ذكر في التاريخ الثقافي، إلا أن العجيب حقا هو ما قام به بعضهم من تكوين لشخصيات لم تكن موجودة من قبل، ومن ثم جعل لها تاريخا دينيا وثقافيا، وحملها بمواقف وأحداث، إلى الدرجة التي يصعب معها الفصل فيما إذا كانت بالفعل من وهم الشاعر واختلاقه أم أنها شخصية هامشية.

وعند النظر إلى مستويات تعالق النص الشعرى مع الشخصية– وهو ما ينطبق على الشعر المعاصر بعامة – فإننا نجد أن الشخصيات تأخذ مساحتها النصية على مستويين:

المستوى الأول: شغل كل المساحة النصية للنص، أي أن الشخصية تكون هي المحور الذي يدور حوله النص، وإن لم يكن ذلك منصوص عليه في العنوان.

المستوى الثاني: شغل الشخصية لجزء من المساحة النصية، تطول وتقصر تبعا للبناء النصي، وهو ما يكثر عنه في النوع الأول، إذ كثير ما يحتاج النص لأن يستدعى شخصية ما تعضد المقول الشعرى أو تنفيه أو تستعير حالته.

ثانيا– السرد الشعري: الشخصية (الشخصيات):

بناء على ما سبق فإن هناك تفريقاً ما بين الراوي السارد، والشخصيات المسرود عنها، وإن كان الشاعر كثيراً ما يكون داخلاً في نطاق الحكي، فإنه ليس هو الشخصية الوحيدة التي تكشف عن ذاتها في بنية النص السردي فبعض النصوص الشعرية تكشف عن شخصيات أخرى لها أدوارها داخل بنية النص، وإن كانت قليلة في النص الشعري بالمقارنة إليها في النص النثري السردي، ولعل مفهوم الشخصية ذاتية قد دار حوله جدل نقدي، فوصل به منظرو الحكي إلى اعتبار كل ما له دول في الحكاية شخصية، واقتصر البعض في اعتبار الشخصية على من يستند إلى اسم "علم" فقط، ويتكرر ظهوره في الحكي.

وهو ما أجمله " غريماس" في أطروحته عن مفهوم الشخصية الحكائية(9)، والذي يميز فيه بين مستويين: –

- المستوى الأول: تتخذ فيه الشخصية مفهوما عاما شاملا يهتم بالأدوار التي تقوم بها هذه الشخصيات، ولا يهتم بالذوات المجازة لها.
- المستوى الثاني: وتتخذ فيه الشخصية شكل ذات فاعلة تقوم بدورها في الحكي، وتشترك مع غيرها في عمل أدوار.

وإن كان التوجه النقدي الحديث يهتم بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من اهتمامه بصفتها ومظاهرها الخارجية.

وبناء على هذا فإن الشخصيات داخل النص الشعري، قد يكشف عنها "الضمير", وقد يكشف عنها العمل "الفعل الذي تؤديه " (الأدوار)، وقد يكشف عنها العلم " اسم ذات ".

وقد تعددت الشخصيات الحكائية في كثير من القصائد، يقول أمل دنقل في "لا وقت للبكاء"[(10)]:

... والطفلة الصغيرة العذبة
تطلق – فوق البيت – طيارتها البيضاء
وكيف ترى تكتب في كراسة الإنشاء
عن بيتها المهدم فوق الأب .... واللعبة؟
وأمي التي تظل في فناء البيت منكبة
مقروحة العينين مسترسلة الرثاء
تنكث بالعود على التربة
رأيتها: الخنساء
ترثى شبابها المستشهدين في الصحراء
رأيتها: أسماء
تبكي ابنها المقتول في الكعبة.

فالشخصيات الحكائية هنا:

- شخصية الشاعر(السارد) الذي يمتد صوته من بداية القصيدة إلى نهايتها معبراً عن ذاته بالسرد من خلال الضمائر أحياناً، وبالتدخل في السرد أحياناً أخرى باعتباره شخصية مشاركة.
- شخصية الطفلة (المسرود عنها) ولكنها لها أفعالها ودورها الذي تؤديه من خلال تجسيد الحدث.
- شخصية الأم، وما لها من حضور يؤكد دوره.
- شخصيات أخرى ثانوية تتناوب مع الأم في الحضور والغياب، لتستدعي أحداثاً بعينها تتناوب في القص لتكشف عن الشخصية الرئيسية الأم.

وللشخصية عادة أبعاد نفسية وجسمانية واجتماعية ... الخ، وهذه الأبعاد إن كانت تظهر في الرواية، والقص بشكل عام، فإنها في القصيدة لا تنمحي، ولكنها مكثفة مختزلة – تكشف عن نفسها من خلال الرمز، ومن خلال بنية الشعر التي تعتمد على المجاوزة ... وربما كان أكثر هذه الأبعاد ظهوراً في النص الشعري هو البعد النفسي.

ثالثا– السرد الشعري: الضمـــــائـــر:

يعد توظيف الضمائر إحدى الخصائص التي تكشف عن النص السردي من خلال بنيته.

وقد اعتمد المفهوم التقليدي للأنواع الأدبية على تخصيص الضمائر، باعتبار خصوصيته ضمير المخاطب للمسرحية، وضمير الغائب للملحمة، وضمير المتكلم المفرد للغنائية (الشعر الغنائي)، والسرد من هذه الوجهة يعتمد الضمير "هو"، في مقابل الشعر، الذي يعتمد الضمير " أنا".

إلا أن التطور الشعري المعاصر؛ ومع القصيدة السردية لم يعد هذا الالتزام قائما، بل غدا السرد إحدى ركائزه هي التنوع في الضمائر، وان حاولنا التخصيص ففي الشعر تبرز الذات المتكملة المقدمة للحدث المسرود، ولكنه في النص السردي الشعري يكون الحدث هو المركز ولا يتخذ الراوي موقعا نهائيا محددا، بل يصبح ذاتا متحولة على امتداد القصيدة بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب مفردا وجمعا.

والمفهوم ذاته الذي كان يتكئ عليه الشعر قد تغير، وأصبحت الشعرية لا الشعر هي المفهوم الحداثي للخطاب الشعري، وهذه الشعرية مرهونة بذات المبدع [11]، وهناك نوعان من الذات، هما في النهاية وجهان لعملة واحدة، الأولى هذا ذات المبدع التي تنتهي مهمتها بعد فراغها من الإنتاج، وهنا تحل ذات أخرى التي تكونت عبر النص، وهى ذات: " تمارس فعاليتها في الخطاب بالقول أو الفعل دون أن تستند في هذه الممارسة على الذات الخارجية، ودون أن تشركها في تحمل مسئولية ما تقول أو تفعل، فمن طبيعتها التمرد والتعالي على مصدر الإنتاج " [12].

إن هذه الذات المتكونة عبر النص تنفصل في ابداعيتها عن الذات الخارجية، ومن هنا ينتج التداخل والامتزاج بين الخطابات الأدبية الشعري منها والقصصي، وهو ما يؤدى إلى استقلالية الشخوص وانفصالها عن الكاتب، ومن هنا تكتسب الذات وتحولاتها " الضمائر " أهمية في التحليل والكشف عن مكونات الخطاب الشعري الحداثي.

ومن جهة أخرى يطلع التناقض ويتواتر على هيئة اشتغاله في السرد الشعري، ويتضح ذلك غالبا في استحضار الخطابات التراثية بصوتها وفعلها

مثل خطابات القرآن وتضميناته داخل بنية النص الشعري، وخطابات الشخصيات التراثية مثل " النَّفَّرِى "، " وصلاح الدين "،...... إلخ.

ويتسم الخطاب الشعري حينئذ بالتعدد اللغوي والتنوع الكلامي، واللعب بالضمائر، والوصف وهو بهذا يجسد الصراع بين " أنا " الشاعر والرؤية الكلية لتناقضات الواقع، والتي يتشكل الشاعر من خلالها وتتشكل من خلاله في محاولة لاختزال الكون والحياة، يقول " أدونيس " [13]:

أحلم أن في يدي جمرة
آتية على جناح طائر
من أفق لهبا هيكلياً
ربا لصور فيها سمة لامرأة
يقال صار شعرها سفينة
أحلم أن شفتي جمرة
قرطاجة العصور: كل فجر شرارة
والطفل فيها حطب – ذبيحة العصير

والضمير المستتر " أنا " في الفعل " أحلم" يكشف عن الذات في مطلع النص، إلا أن هذه الذات " أنا " تتحول في السطر الثاني إلى موضوع بتحول ضمير الذات المتكلم " أنا" إلى ضمير الغياب "هى" للمؤنث، وفى تحول ثالث – في السطر الثالث – يقول ضمير الغياب المؤنث إلى ضمير المذكر "هو"، وتشكل هذه الضمائر الثلاث بنية النص وتحولاته بهذا النسق:

أنا، هي، هو، أنا، هي، هي، أنا، هي، هو، أنا، هي، أنا، أنا، هي، هو، هو، هو، هي.

ويكشف هذا النسق عن المستوى الدلالي الناتج من تحول الذات وانفكاكها واندماجها، وهو ما تكشف عنه الدفقة الشعرية من صراع هذه

الذات، ومحاولات الثبات أمام ما يكتنفها من تحول داخلي حيث تنتهي نتيجة هذا الصراع باستسلام الذات في مقابل "هي" التي تصير لها الغلبة.

فالروائي (القاص) – بشكل عام – يعبر عن الرؤية الغيرية للحياة، في مقابل الشاعر الذي يعبر عن الرؤية الذاتية، ولكن الشاعر يكون غيريا حقيقيا حين تتعدد شخصياته التي يقدمها من خلال النص، وإن كانت هذه الشخصيات تتحدث بصوتها فإنها ترد في النهاية إلى صوته " ذاته المتحولة ".

ولكن الذي لا شك فيه أن تعدد الشخصيات يمنح النص دلاليا تعددا في الوعي ومنتجاته.

رابعا– السرد الشعري: الحدث / الأحداث:

الأحداث مرتبطة بوجود الشخصيات، من خلال الأفعال والأعمال التي تؤديها الشخصيات. وقد كان النقد التقليدي ينظر إلى الأحداث المتخيلة باعتبارها تنتمي إلى الماضي وتحكى بالاسترجاع" ومعنى ذلك أن بداية لحظة القص تصبح بعد بداية الحدث المحكي، بل وبعد نهايته أيضا"[(14)].

ولكن مع التطور الأدبي وسيطرة النموذج الجمالي فإن المبدع يلغى هذه المعرفة المسبقة بالأحداث، ويحل بذلك الحدث الذي يتكشف له على مستوى النص وبتقدمه، "فالسارد بدأ يتعامل مع صيغة الفعل تعاملاً خاصا، بحيث يجعل هذه الصيغة تدل على أفعال تقع، وليس على أحداث قد وقعت" [(15)].

والحدث في النص الشعري لا يقف عند حدود الشخصية فيكون ناتجا من نواتجها ومرهونا بوجودها فقط، ولكن قد يعلن الحدث عن ذاته فيصبح هو القصيدة وقد يبدأ الحدث مع العنوان الذي يعلن عن استقبال وانتظار هذا الحدث، يقول سيف الرحبى في قصيدة بعنوان " أمام النافذة" [(16)].

مأخوذا بجلبة الشارع

بنداء الباعة وصراخ الشحاذين
والبكاء المر لسكارى منتصف الليل
الحوذي يجر عربته أمام الغيم
والجزار يفقأ عين الضحية

فالعنوان منذ مطلع القصيدة ينبي عن وجود حدث ما بما يطرحه من تساؤلات حول الرؤية من خلال النافذة، وهل ما حدث خارجها أم داخلها، ويكتشف هذا الحدث عبر دلالات النص التي تفصح عن ذاتها من خلال بنية الاسم " مأخوذا " وما تستدعيه من دلالات الدهشة والإعجاب، ومع أن الحدث يبدو صغيرا إلا انه يشكل بنية سردية تتقدم من خلال تعاقب الأحداث الأخرى: نداء الباعة – صراخ الشحاذين – بكاء السكارى – الحوذي، وتشكل هذه الأحداث في مجملها مجرد الرؤية المسرودة، إلا أن الحدث يتعمق مع حركة الجزار والتوحد ما بيه وبين مسافة الغرفة، وما بينه وبين عنق السارد نفسه، ثم يتفتت الحدث مرة أخرى إلى أحداث صغيرة تخدم الحدث السابق عليها متمثلة في حركة الرعود وطيور الوادي مع ما بينهما من خلاف في الواقع الدلالي يتمثل في المفارقة بين القسوة والرقة.

خامسا– السرد الشعري: الزمن:

البحث عن تشكيلات الزمن وسماته في الشعر أحد المداخل الهامة التي يمكن عن طريقها تحليل القصيدة والكشف عن بنيتها.

والزمن في السرد يخالف زمن الأحداث الحقيقية، فالسرد دائما يساق على انه حاضر، والسارد دائما يفترض من خلال ما يقوله ان قوله يحدث الآن، أما الأحداث المحكية فهو يحكيها على أنها وقعت في الماضي أو وقعت في الحاضر أو المستقبل، ومن هنا فإن الزمن في السرد ليس زمانا واحدا ولكنه

زمنان أحدهما حاضر، والآخر مختلف تبعا للأحداث المروية وليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في النص السردي مع الترتيب الطبيعي للأحداث التي جرت بالفعل، ومن هنا يمكن التمييز في زمن القص بين زمن السرد، وزمن القصة (17)، وان كان زمن القصة يتبع التتابع المنطقي للأحداث، فإن زمن السرد لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي، ويمكن اعتبار الزمن الحاضر النقطة التي تنطلق منها الرؤية الشاملة لبقية الأزمنة التي يحتويها النص، إلا أنه ينبغي الوضع في الاعتبار أن الزمان في ذاته غير مدرك، وإنما المدرك هو أثره فقط، ومن هنا فإن إدراك الزمن مرهون بالوعي ومدى حضوره، وكل فعل في النص قابل لأن يكون محورا لزاوية رؤية زمانية، تحمل معها تصورا جديدا للعالم يتكشف مع النص.

وللزمن في الشعر تداعياته التي يتشكل من خلالها حيث يمكن رصده من خلال الزمن المحكي من خلال النص، وزمن الحكي الذي يكون منبعه الشاعر في شكل سرد موصوف.

ويكشف الزمن عن النزعة السردية القائمة على الصراع ومساحة التوتر الناشئة بين الشاعر / الإنسان من جهة، وبين الوجود في مختلف أشكاله من جهة أخرى، ومن هنا تتنوع بنية الزمن داخل النص الشعري السردي لتأخذ مفهوم البنية المغلقة أحياناً أو مفهوم البنية المنفتحة أحياناً أخرى، يقول علاء عبد الهادي في " السفر الرابع" (18):

تبزغ نبوءة الزهر
وصفعة النور ... في وجه النجوم / اللواهث
وهدأ ضفائر الرمل.. الخضيبة بين يديه
يطوعهن والنبع بين الأصابع...

وهدأ ضفائر الرمل الخضيبة

وصفعة النور

تبزغ نبوءة الزهر

وتكتشف بنية الزمن للنص المحكي عن ذاتها من خلال الإشارات التي تمنحها دلالة الفعل " تبزغ " التي تكتشف عن اللحظة الومضة، وحالة التبدل الزماني في لحظة كاشفة هي لحظة البزوغ من ظلام دامس، والتي تعادلها دلاليا لحظة انكشاف الرؤية... إنها الحقيقة التي لا تنكشف إلا ومضة زمنية، وبعدها قد تغيب للأبد... ويتعاقب الزمن في امتداد يتأطر من خلال " صفعة النور " التي تكشف هي الأخرى عن زمن كامن في بنية اسمية ولكنه زمن متصل بالسابق له، وهنا تطلع حركة النجوم في زمانيتها اللاهثة....

وتتخذ مسألة الزمن بعدا آخر عند محمد الحمامصى الذي يعلن عن الزمان في نصه منذ البداية يقول في قصيدة " خلق لتقتله الريح " [19]:

هذا الصباح

قرر – سرا – أن ينقل بيته

قبل أن تقتله الريح

التي تهاجمه كل مساء...

والنص على قصره يتضمن زمانية ثنائية الأول منهما هو الزمن الميقاتي للنص أو زمن السرد، وهو الذي يتحدد صريحا من خلال ذكر مفردتي الصباح والمساء، حيث يدور بينهما الحدث السردي، وتدور بنية الفعل على مستوى الزمن في الماضي لتدل على لحظة منتهية.. تامة.. لحظة حاضرة سرديا ولكنها متفتته هاربة تفيد التعاقب السريع، إلا أن هذا المضي ألزمني يقطعه زمن آخر هو زمن المضارعة " ينقل – تقتله – تهاجمه " ويتقاطع

مجلة الشعر، اتحاد الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، عدد ١٣٦، يونيو، ٢٠٠٩م

الزمانان في محاولة لخلق زمن جديد، زمن متوتر يكشف عن صراع الإنسان مع قوى أخرى دخيلة تهاجمه. أما الزمن الثاني فهو زمن ضمني يتولد عن الزمن الميقاتي، فإن كان الزمن الميقاتي يحدد الأحداث في يوم واحد بين الصباح والمساء، وذلك لا تتحدد نهايته أو بدايته، فهو زمن مرتبط بالوعي يبدأ معه، وينتهي بانتهائه، وهذا يؤكد استمراريته ما دامت الحياة كائنة.

الهوامش:

1. يمكن العودة في ذلك إلى: اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر– مجلة فصول– الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة – عدد58 – 2002م
2. رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ 1993م.
3. سمير درويش: الزجاج ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ط1 ــ 1999م
4. محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد (فن السرد العربي الحديث) بيروت– دار الآداب –1993- ص20.
5. مع الوضع في الاعتبار أن الممارسات النصوصية الفعلية سعت إلى كسر هذه المفاهيم في الرواية ذاتها، فمثلا نجيب محفوظ في رواياته لا يخلص لموقف واحد من جهة موقع الراوي من شخصياته، فمثلا سعيد مهران في اللص والكلاب، يتنقل معه نجيب محفوظ في موقعه منه، تارة من الخارج، وتارة من الداخل، وتارة مع.
6. أمل دنقل: ع. ش. ك. – ص116
7. يتم تصنيف الشعراء إلى جيل الستينيات والسبعينات، وغيرها، وإن كان البحث النقدى يقتضى التأكيد على أنه ليست هناك حدود زمنية فاصلة يمكن الاتكاء عليها فى تصنيف الشعراء، فليس الجيل بالفترة الزمنية، ولا يمكن حصر الجيل حصرا دقيقا، بما يعنى امتداد الحركة الشعرية الواحدة عبر أجيال، إضافة إلى التأثير والتأثر الذى يمر به الجيل، مما يتأكد معه استحالة فصله، إلا أن استخدامنا هذا المصطلح على سبيل المجاز

8. صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة – الدواوين الشعرية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1993- ص427.
9. توماشفكسكى، وآخرون: نظرية المنهج الشكلى – نصوص الشكلانيين الروس – ترجمة إبراهيم الخطيب – مؤسسة الأبحاث العربية – ط1- 1982- ص 189وما بعدها.
10. أمل دنقل: ع. ش. ك. – ص 318.
11. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية – القاهرة – دار الشروق – ط1 – 1996 ص24.
12. المرجع السابق: ص 24.
13. أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة – بيروت – دار العودة – 1971 – جـ1 – ص251.
14. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص – ص 331.
15. عبد الرحيم الكردى: السرد في الرواية – ص 180.
16. سيف الرحبى: رجل من الربع الخالى – بيروت – دار الجديد – ط1 – 1993 – ص 35.
17. انظر في ذلك: علوط محمد: التواتر السردى في الخطاب الروائى. مقالة منشورة في مجلة الكرمل – العدد 28 – 1988 – ص 92.
18. علاء عبد الهادى: أسفار من نبوءة المخبا – السفر الرابع – الهيئة العامة لقصور الثقافة – 1996 – ص 69.
19. محمد الحمامصى: لا أحد يدخل معهم – سلسلة نصوص90 – القاهرة – يناير1996 - ص 16.